Sonderdruck aus:

Musik-Konzepte
Neue Folge
Heft 186

Marco Stroppa

Herausgegeben von
Ulrich Tadday
2019

edition text + kritik

MUSIK-KONZEPTE Neue Folge
Die Reihe über Komponisten
Herausgegeben von Ulrich Tadday

Heft 186
Marco Stroppa
Herausgegeben von Ulrich Tadday
August 2019

ISSN 0931-3311
ISBN 978-3-86916-819-7

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer
Umschlagabbildung: Roberto Masotti, © Casa Ricordi, Milan, Italy

Die Reihe »Musik-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 68,– oder im UN!-Abo für € 48,– durch jede Buch-, Musikalienhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für dieses Heft € 26,–

Die Hefte 1–122 und die Sonderbände dieses Zeitraums wurden von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn herausgegeben.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Olaf Mangold Text & Typo, 70374 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Am Fliegerhorst 8, 99947 Bad Langensalza

Musik-Konzepte Neue Folge 186

Marco Stroppa

Vorwort

Der Komponist Marco Stroppa (*1959) schafft seine Werke wie ein Architekt: Jeder kleine Baustein muss berechnet und perfekt positioniert sein, damit seine kunstästhetische Vision sich optimal entfalten kann. Thema des Bandes sind die Grundsätze und Organisation der Musikarchitektur Marco Stroppas, seine Vorstellung vom musikalischen Raum und sein komplexer Begriff des elektronischen bzw. computergestützten Komponierens.

Computergestütztes Komponieren ist allerdings ein relativ unbestimmter Begriff, der weder einem Musikstil noch einer Gattung entspricht oder eine Klangspezifik bezeichnet. Marco Stroppa schlug hier seinen künstlerischen Weg ein, der umso gradliniger wurde, je mehr er das allgemeine Unspezifische des Begriffs als sein persönliches Spielfeld betrachtete. Da dieser Weg von den ersten Anfängen der kompositorischen Arbeit mit Computern bis heute reicht, ist er als Pionier wie als Experte des computergestützten Komponierens anzusprechen.

Innerhalb des vorliegenden Bandes wird eine Reihe von Einzelwerken zur Sprache gebracht, darunter kleinere wie »Moai«, ein Stück aus *Miniature Estrose, Primo Libro* (1991–2002) für Klavier und größere wie das Orchesterstück *Hiranyaloka* (1994). Ein weiter Bogen spannt sich von Marco Stroppas erster Radiooper, *Proemio* (1990) bis hin zu seiner neuesten Oper, *Re Orso* (2012). Und die Analyse des elektronischen Parts zu *Traiettoria* für Klavier und computergenerierte Klänge (1982–84) zeigt darüber hinaus, dass dramaturgische Aspekte auch in Stroppas Instrumentalmusik eine Rolle spielen. Auf diese Art gewährt der Band einen Einblick in die Werkstatt des Komponisten, macht die Komplexität seiner Werke erfahrbar und lässt gleichzeitig die tiefe Bewunderung für die filigranen klanglichen Resultate spüren.

Einleitend nimmt Elena Ungeheuer die Herausforderung an, einen Gesamtblick auf Stroppas Denk- und Schaffensuniversum zu werfen, ein Unterfangen, das angesichts der gegebenen kompositorischen Komplexität eigens gewürdigt werden will. Im Anschluss daran widmet sich Giacomo Albert der musikalischen Form Stroppas als einer vielschichtigen dramatischen Struktur, die sich im Laufe der letzten fünfzehn Jahre gewandelt hat. Ausgehend von der Diskussion einiger früher theoretischer Beiträge Stroppas zu *Traiettoria* (1982–84) konzentriert sich der folgende Aufsatz Pascal Decroupets dann auf analytische Betrachtungen zum Stück »Moai« aus den *Miniature estrose* (ab 1991) für Klavier sowie den Beginn der Orchesterpartitur *Hiranyaloka* (1993–94), der auf dieser Miniatur gründet. An Giacomo Alberts Ausführungen knüpft Giordano Ferrari an, indem er Stroppas Weg der musikalischen Dramaturgie nachgeht. Zunächst werden die beiden Radioopern einer näheren Betrachtung unterzogen, das Verhältnis von Text und Musik in *Proemio* (1990) und die Verwendung von Klang und Stimme in *In cielo in terra in*

mare (1992). Dann werden Stroppas erste Erfahrungen mit der Bühnenperformance betrachtet, um schließlich die entscheidenden Schritte zur Schaffung eines eigenen zeitgenössischen Musiktheaters zu verstehen, die sich in seiner Oper *Re Orso* (2012) auf der Grundlage der Fabel von Arrigo Boito vollziehen. Der zweite Aufsatz, den Elena Ungeheuer zum Band beisteuert, behandelt Stroppas kompositorischen Umgang mit dem Raum. Nach Ungeheuer könnte man Stroppa auch als Pionier der Klangspatialisierung bezeichnen, der avant la lettre schon immer den Raum als Klangparameter kompositorisch verarbeitet hat. Korrespondierend dazu kommt der Komponist selbst zu Wort: Marco Stropppa führt in sein Konzept multipler Formen ein und gibt damit zugleich eine musiktheoretische Fundierung seiner kompositorischen Arbeit. Zum Abschluss des Bandes stellt das Autorenkollektiv Elena Ungeheuer, Marco Stroppa, Arshia Cont und Jean Bresson den Komponisten Marco Stroppa als eine führende Figur in den heutigen Diskursen über Musiktechnologie vor. Seit Ende der 1980er Jahre am IRCAM tätig, hat er Techniken der computergestützten Komposition vorangetrieben und weiterentwickelt. Der Leser erhält hiermit tiefere Einblicke in Stroppas Konzept des computergestützten Komponierens, in die Programmumgebung seiner kompositorischen Verfahren und in die Wechselwirkungen des Denkens in Musik und Informatik.

Für die Anregung und Verwirklichung des vorliegenden Bandes ist der Herausgeber in ganz besonderem Maße Elena Ungeheuer zu Dank verpflichtet. Danken möchte er aber auch David Rauh, der zur Realisation des Bandes erheblich beigetragen hat, und nicht zuletzt auch Oliver Wiener.

Ulrich Tadday

Giacomo Albert

Von der Immersion zur Dramaturgie

Klang, Form und Visualität bei Marco Stroppa

Marco Stroppa arbeitet mit einer Vielfalt von Werkzeugen, Techniken und Strategien zugleich. Es ist daher kein Zufall, dass er das Konzept der »Formpolyphonie« formuliert hat, das die Koexistenz vielfältiger ›Formen‹ im gleichen Stück benennt.[1] Die Werkzeuge und Techniken werden dabei in keiner deterministischen Weise eingesetzt: Die Komposition ist nicht ›erklärbar‹ als einfaches Produkt vordefinierter Transformationen von festgelegtem Ausgangsmaterial. Im Zusammenspiel der Werkzeuge, Techniken und Formen auf verschiedenen Ebenen hat der Komponist völlig freie Wahl. Sie helfen der kompositorischen Intelligenz, die Komplexität des musikalischen Diskurses zu beherrschen. Trotz einer Kontinuität bestimmter Strategien in Stroppas Kompositionsprozessen und der stabilen Idee von musikalischer Form als Resultat eines dramaturgischen Zusammenspiels von Komponenten lässt sich eine Entwicklung von der Dialektik klanglicher Komponenten hin zu einer visuellen Dramaturgie für die Darstellung distinkter Charaktere beobachten. Diese Entwicklung kann erst erläutert werden, nachdem Stroppas Ideen zu Klangmorphologie und Form dargestellt worden sind.

Klangmorphologien

Stroppa konzipiert Klang als polydimensionales Element. Er folgt einer konstruktivistischen Logik, die sich sowohl aus dem bei den Spektralisten thematisierten Kontinuum zwischen Klangfarbe und Harmonie als auch aus der bei Stockhausen und Risset zu findenden Idee von Klang als einem zu Komponierenden speist.[2] Fundament ist das Komponieren des Klangs selbst anstelle eines Komponierens mit Klängen. Dies zeigt der Beginn der dritten »Fermata« aus dem Streichquartett *Spirali* (Abb. 1). *C3*, *Es3*, *Des4*, *Ges4* bilden einen Akkord (T. 61–65).[3] Dieser wird als geschlossene Klanggestalt (bestehend aus

1 Vgl. Marco Stroppa, »Komponieren multipler Formen«, im vorliegenden Band, S. 86–95.

2 Vgl. Giacomo Albert, *La Musica di Marco Stroppa: percorsi paralleli tra tecnologia e pensiero compositivo*, M. A. Diss. Università degli Studi di Pavia, Pavia 2006; Noémie Sprenger-Ohana und Vincent Tiffon, »The creative process in *Traiettoria*: An account of the genesis of Marco Stroppa's musical thought«, in: *Contemporary music review* 30 (2011), H. 5, S. 377–409.

3 Sorgfältig ausgearbeitete Spektren/Akkorde, die komplexe Formen hervorbringen, charakterisieren Stroppas Musik bereits seit dem Orchesterwerk *Metabolai* (1982): vgl. etwa die Ausarbeitung der »Klangfarbenharmonien« in T. 131–148.

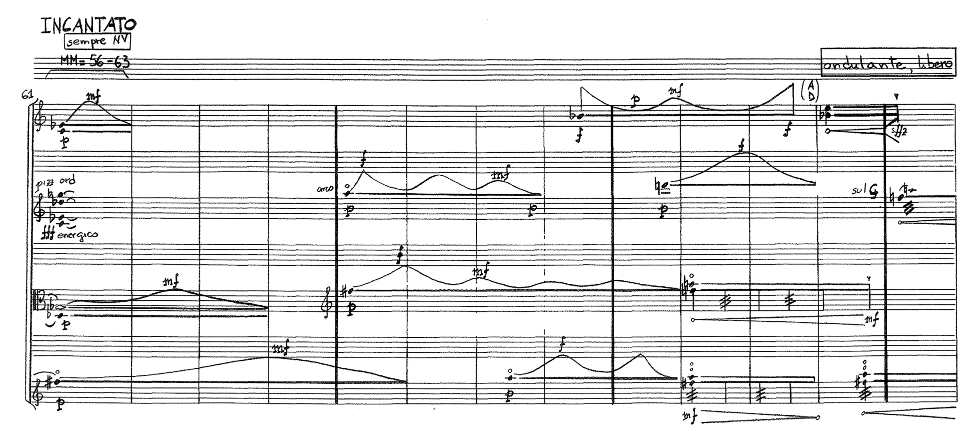


Abb. 1: Marco Stroppa, *Spirali per quartetto d'archi proiettato nello spazio*, T. 61–73 © by Casa Ricordi S.r.l. – Via B. Crespi, 19 – 20159 Milan, Italy. *All Rights Reserved. International Copyright Secured.* Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l. – Italy

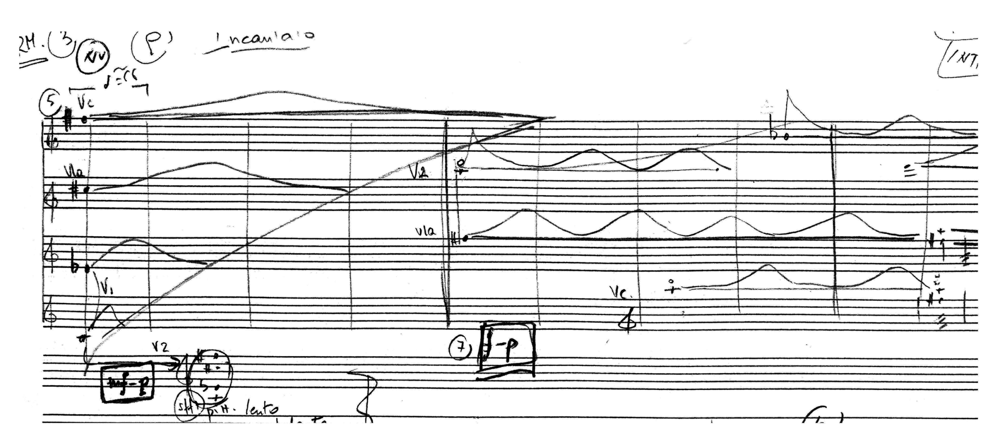


Abb. 2: Marco Stroppa, Skizze zu *Spirali*, T. 61 ff.

Attack, Decay, Sustain, Release, kurz: ADSR) vorgestellt, die jedoch ein umgekehrtes Resonanzverhalten aufweist: Violine II führt den Akkord pizzicato aus und erzeugt einen kurzen Einschwingvorgang. Violine I, Viola und Violoncello arbeiten seine sich langsam entwickelnde Resonanz in drei verbundenen Schritten aus. Die dabei erklingenden Tonhöhen führen im Gegensatz zur spektralen Entwicklung der natürlichen Resonanzen von tief nach hoch. Die Skizzen zu diesem Ausschnitt von *Spirali* (Abb. 2) zeigen, dass sich die Idee einer umgekehrten Resonanz bis zum ersten Entwurf zurückverfolgen lässt. In der Skizze sah Stroppa eine andere Instrumentierung vor, bei der die tiefen Instrumente die tiefen Töne spielen und umgekehrt. Die Werkfassung mit ihrer invertierten Instrumentierung führt zu einer Klanglichkeit, die komplexer, schwerer wahrnehmbar und weniger vorhersehbar ist.

Die Dimensionen von Klang als komplexes Gebilde korrespondieren in Stroppas Schaffensprozess nicht lediglich mit Parametern, sondern mit Klang-

eigenschaften, die der Komponist als wichtig für die Wahrnehmung betrachtet. Jede dieser Dimensionen entsteht durch die Koordination mehrerer Parameter auf tieferer Ebene. Sie sind zudem miteinander verknüpft und generieren klangliche Gebilde, die ihre eigene Identität besitzen. »Informazione 4« aus *Dialoghi* (1983), der zweite Satz von *Traiettoria*, kann dies veranschaulichen. Der Abschnitt von 70 Sekunden[4] Dauer besteht aus einer langsamen Folge aus vier *forte* staccato vom Klavier gespielten Tönen, von denen jeder durch die digital erzeugten Einspielungen transformiert wird. »Informazione 4« zeigt, wie aus der elektronischen Verarbeitung einer Klavierresonanz durch entwickelnde Variation allmählich die Keimzelle für eine Klangmorphologie entsteht. Die Skizzen zu *Dialoghi* bezeichnen die resultierenden Klangmorphologien als Q8, Q9, Q10 und Q11. Jede Tonhöhe der vier Klavierklänge bildet die Grundfrequenz einer Gruppe von additiv modulierten (AM) und frequenzmodulierten (FM) Synthesen. Die Klavierresonanz verändert sich graduell und formt mit den AM-Klängen allmählich einen Hintergrund, der schließlich von einer kurzen Sequenz von FM-Klängen überlagert wird, die sich die Grundfrequenz mit dem Klavier und den AM-Klängen teilen. Das Timbre der FM-Klänge verändert sich kontinuierlich. Der Wandel des spektralen Schwerpunkts in Gestalt einer kontinuierlich von tiefen zu hohen Frequenzen wandernden Energiewelle verleihen der Transformation der ursprünglichen Klavierresonanz eine Gestalt mit eigener Identität. Die folgende Tabelle 1 (Seite 33) vergleicht die Haupteigenschaften der vier Klänge aus »Informazione 4«, Q8 bis Q11; wobei die Werte anhand der Daten aus den Werkskizzen ermittelt wurden.

Die Tabelle zeigt eine kontinuierliche Entwicklung: So setzen sich die AM-Klänge aus acht (Q8) bis 15 (Q11) Teiltönen zusammen und tendieren so zu teiltonreicheren Spektren. Zudem erhält jeder Klang eine Variation an Inharmonizität (Dissonanz), die bei Q8 noch schwach ausfällt (1,9 % maximale Abweichung), während sie bei Q11 ihre maximale Abweichung von fast 10 % erreicht. Die Bandbreitendichte der Teiltöne erhöht sich zudem stufenweise. Auch aus den Daten der FM-Klänge lässt sich die Tendenz eines generellen Anwachsens ablesen: Klänge mit zunehmend bewegten Schwerpunkten (von vier bis sechs Tief/Hoch-Wechseln), Übergang von ärmeren zu reicheren Klangspektren, allmähliche Zunahme der klanglichen Rauheit und Variation der Rauheit innerhalb der Entwicklung eines einzelnen Klangs. Die Spatialisierungsmuster sind variabel. Q8 und Q9 bewegen sich in wechselnden Richtungen, Q10 und Q11 folgen linearen Wegen in verschiedene Richtungen. Insgesamt zeigt »Informazione 4« das Kontinuum zwischen Klang und Mor-

4 Diese Abfolge ist Teil des ersten Abschnitts des Stücks. Sie startet 47 Sekunden nach dem Beginn des Tonbands (bei 01:16) und endet nach dem Abschluss des ersten Abschnitts und dem Anfang der Überleitung, die 01:42 nach dem Eintritt des Tonbands beginnt. Die Zeitangaben richten sich nach der Aufnahme von *Dialoghi* mit Pierre-Laurent Aimard am Klavier: *Traiettoria Spirali*, Mailand 2009 (Stradivarius, 57008).

	Q8	Q9	Q10	Q11
durchschnittliche Teiltonmenge in additiven Syntheseklängen (spektrale Dichte des anhaltenden Hintergrundklangs)	8.333	10	12.5	15
Bereich der inneren Dissonanzvariation für die Teiltöne des Hintergrundklangs (AM)	1.9 (außer für den Einschwingvorgang)	4.1	6.3	9.8
durchschnittliche Dichte jedes Teiltons für den Hintergrund	4.333	4.5	5.25	5.5
Anzahl an FM-Syntheseklängen (Anzahl an Schwerpunktwechseln der Arpeggien)	4	5	5	6
durchschnittliche Anzahl an Teiltönen (d. h. Modulatorwellen) in FM-Syntheseklängen (spektrale Breite der Arpeggien)	3	3	4	5
Trägerfrequenz in FM-Synthese-Klängen (Werte umgekehrt proportional zur Klangrauheit)	277.2	110	65.4	51.91
N2-Bereich in FM-Syntheseklängen (Variationsbreite der Rauheit innerhalb der Klangentwicklung der Arpeggien)	2	4	8	8
Spatialisierung (Klangverlauf der Arpeggien) (Lokalisierung von Attack [bzw. Release] der FM-Klänge)	0.5 (0.3) 0.0 (0.2) 1.0 (0.7) 0.3 (0.55)	0.5 (0.7) 1.0 (0.8) 0.0 (0.2), 0.5 (0.3) 0.6 (0.8)	0.0 (0.2) 0.23 (0.4) 0.43 (0.6) 0.63 (0.8) 0.83 (1)	1.0 (0.85) 0.93 (0.75) 0.8 (0.55) 0.6 (0.4) 0.45 (0.18) 0.25 (0)

Tab. 1: Eigenschaften der Tonbandklänge von »Informazione 4«

phologie. In gleicher Weise, wie Klänge aus Kombinationen von Konstituenten resultieren, sind Morphologien und Figuren aus verschiedenen Klängen zusammengesetzte, zur Gestalt verschmolzene Einheiten.

Die Abbildungen 3 und 4 zeigen Skizzen zum fünften Abschnitt von *Dialoghi*. Abb. 3 enthält Stroppas Darstellung einer Klangmorphologie, die komplexer ist als in »Informazione 4«: Auf den perkussiven Anschlag zweier Tonhöhen (*Es4 – G4*) folgt ein granulares Glissando, das durch einen perkussiven Akkord mit Resonanz beendet wird. Dieser computergenerierte Klang ist mit dem Klavier synchronisiert – ein langsames Arpeggio überschneidet sich mit

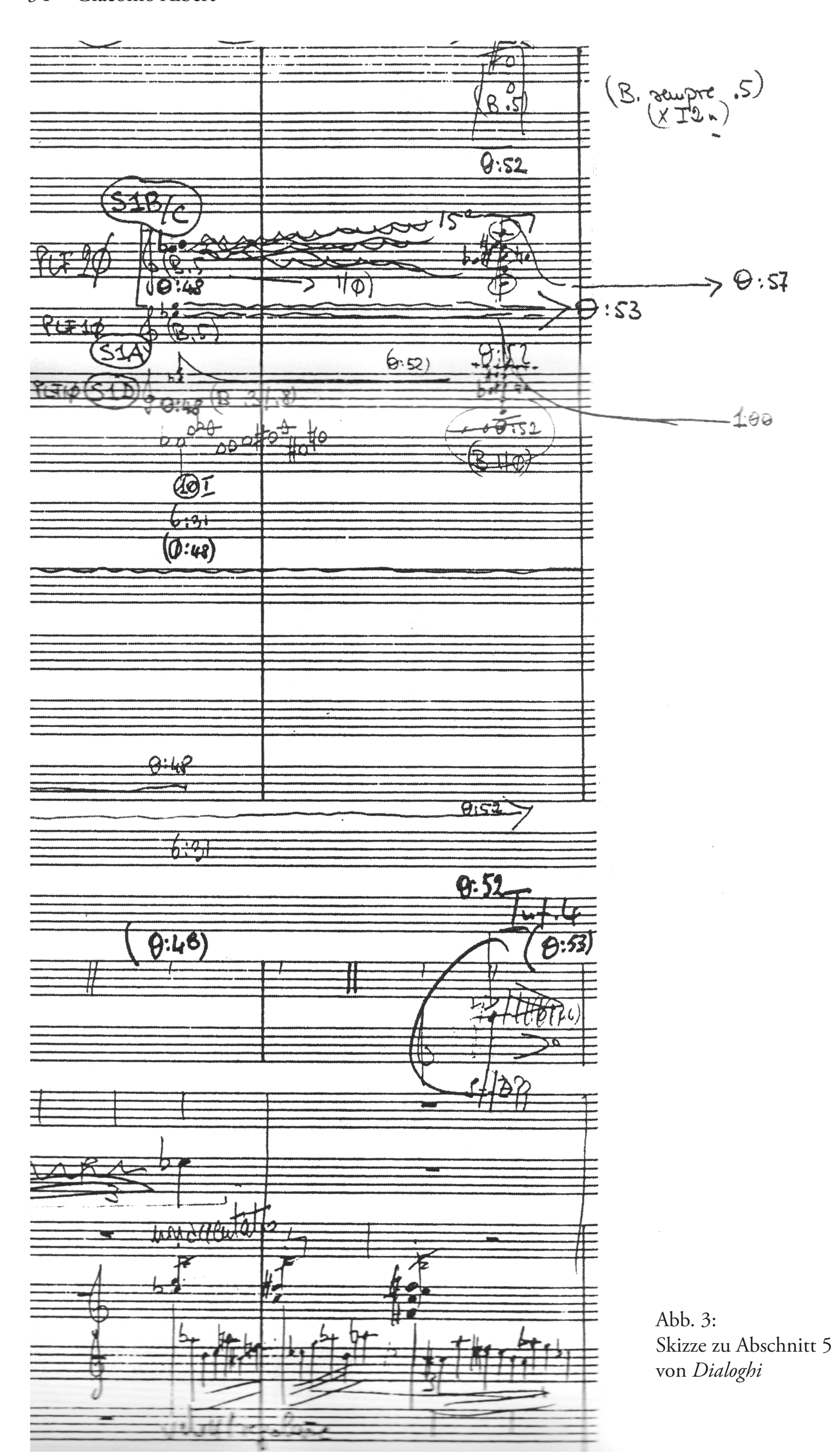


Abb. 3:
Skizze zu Abschnitt 5
von *Dialoghi*



Abb. 4:
Skizze zu Abschnitt 5
von *Dialoghi*

dem granularen Glissando und geht in einen Akkord über. Zehn Sekunden später wird diese Klangmorphologie wiederholt, doch komplexer harmonisiert (Abb. 4). Dies zeigt, dass die grundlegenden Strategien hinter einer 20 Sekunden langen komplexen Klangmorphologie sich mit denen hinter der einfacheren Transformation einer Resonanz in »Informazione 4« decken.

Als »Klangpotenziale« bezeichnet Stroppa die von ihm programmierten Klangmorphologien, die seinen Ansprüchen einer Formalisierung sämtlicher Struktureigenschaften und Entwicklungsoptionen genügen. Klangpotenziale generieren unterschiedliche morphologische Prototypen, wie an *Proemio* (1990) gezeigt werden kann, einer Radio-Oper, die ausschließlich auf Sprechstimmen und computergenerierten Klängen basiert. In der Oper wird die Erzählung ›historisch‹ paradigmatischer Geschichten von Frauen verwoben mit ihrer Diskussion durch zwei Kommentatoren. Die Geschichten werden, als ›thematische‹ Achse der Oper, von den Protagonistinnen selbst erzählt, sie stellen die ›Arien‹ dar, während die Kommentare rezitativartig sind.[5] *Proemio* ist nach *Traiettoria* das zweite Werk Stroppas, das auf computergeneriertem Klang basiert, wobei die Synthesetechniken hier verfeinert wurden. Obwohl die Software-Architektur aus der Fortentwicklung der Software stammt, die während des Kompositionsprozesses von *Traiettoria* und *Dialoghi* programmiert wurde, sind die resultierenden Morphologien nicht deckungsgleich. Das Klangmaterial der ›Arien‹ aus *Proemio* ist durch distinkte Klangpotenziale definiert. In ihnen werden Mischklänge durch sukzessive oder simultane Kombination von je fünf einfacheren Klangformen erzeugt. Alle Klänge, die zu einem Klangpotenzial gehören, werden mittels identischer Synthesetechnik erzeugt – im Gegensatz zu *Dialoghi*, wo sich der Aufbau der Morphologien verändert, die zudem verschiedene Synthesetechniken auf sich vereinen können.

In *Proemio* entstand eine epische Struktur – anstelle einer auf Entwicklung in der Zeit basierenden Form wie in *Traiettoria*. Bei den Klangpotenzialen von *Proemio* geht es Stroppa nicht mehr, wie noch bei *Traiettoria*, um die Entwicklung von Klangmorphologien, sondern um formale Prinzipien von Identität, Ähnlichkeit und Kontrast. Daher erzeugt er in *Proemio* nur einige wenige Morphologien, die scharf kontrastiert sind und jeweils einen einzelnen Charakter der Radio-Oper repräsentieren. So bezieht sich das Klangpotenzial »y-e1-1« auf die Figur von Maria Goretti (vgl. Abb. 5a): Es handelt sich um einen sich entwickelnden Klang um das Tonzentrum *B* herum, der schrittweise seinen Tonhöhen-Fokus verliert.[6] Medeas Klangpotenzial dagegen (Abb. 5c) basiert auf einer arpeggioartigen Akkordstruktur mit den Tonhöhen

5 Zu *Proemio*, seinen Grundstrukturen und den Hauptcharakteristiken seiner Klangpotenziale vgl. Giordano Ferrari, »Verso la ›commedia‹ die Marco Stroppa«, in: *Sonus* 7 (1995), H. 1–3 (Nr. 14), S. 31–46.

6 Das dritte bis fünfte Symbol (schwarze und Rautennote) bezeichnen komplexe Zweiklänge, die durch spektrale Transposition entstanden sind, wobei beide Töne als Grundtöne wahrgenommen werden. Z. B. ist die Grundfrequenz des dritten Klangs *E4*, aber das Verhältnis zwischen den Teiltönen folgt der Struktur eines Spektrums über *B3*.

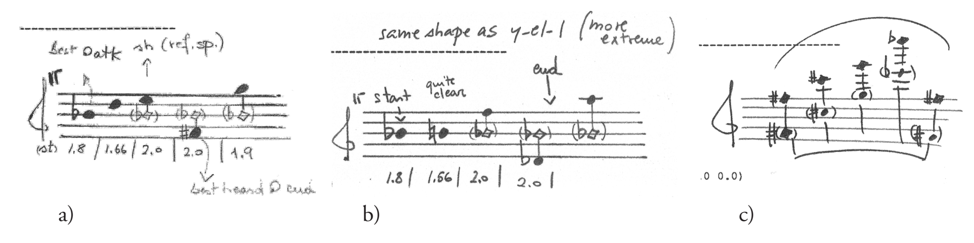


Abb. 5a–c: Skizzen zu *Proemio*: Klangpotenziale des Charakters der Goretti (a und b) und der Medea (c)

Fis3, *Cis4*, *G4*, *Es5*. Damit weicht die Form von Medeas Klangpotenzial grundlegend von derjenigen Gorettis ab. Die Differenz wird auch durch unterschiedliche Einschwingvorgänge profiliert, bei Goretti weichere, bei Medea schärfere, ferner sind die Tonhöhen bei Goretti weniger distinkt, dafür aber nuancenreicher als diejenigen Medeas. Jedes Klangpotenzial erscheint in einigen Varianten, um verschiedene Teile der Szenen durch ähnliche, aber nicht identische Klangmorphologien zu charakterisieren (Abb. 5b zeigt eine der Varianten von 5a). Schließlich erzeugt Stroppa zahlreiche Instanzen desselben Potenzials. Diese einander stark ähnelnden Instanzen werden mittels Randomisierung einiger Parameter voneinander differenziert. Danach transponiert und streckt Stroppa die Potenziale, um melodische Linien und Akkorde hervorzubringen (vgl. Abb. 6, Seite 38).

Form als Narration, Dramaturgie und Dialektik der Elemente

Stroppa teilt seinen Werkkatalog in drei Perioden ein. Die erste umfasst die Werke aus den 1980er und 1990er Jahren, die zweite beginnt mit *Miniature Estrose, Primo Libro* aus den frühen 1990er Jahren und reicht bis zu den frühen 2000er Jahren, die dritte, bis heute währende, beginnt mit *Hommage à Gy. K.* (2003). Der Wandel zwischen den Perioden erstreckt sich nicht nur auf Kompositionstechniken, sondern auch darauf, wie die Werke mit dem Publikum interagieren. Im Folgenden werden die ersten beiden Perioden zusammengefasst, um die Spezifik der dritten hervorzuheben.

Bisher wurde gezeigt, dass Stoppas Morphologien sich werkspezifisch entwickeln, unterschiedlich arrangiert und kombiniert werden. Doch lassen sich übergeordnete stilistische Veränderungen erkennen, die die Perioden differenzieren. Zuerst fällt auf, dass Stroppas frühe Werktitel globale Verlaufskonzepte ansprechen. *Metabolai*, der Titel von Stroppas erstem Werk, ist das griechische Wort für Veränderungen, es steht laut Partitureinführung für den Variationsvorgang und den Wandel in der Zeit:[7] Die musikalische Form resultiert aus

7 Marco Stroppa, »A few impressions about *Metabolai*«, in: ders., *Metabolai*, Mailand 1982 (Ricordi, 133531), S. XI.

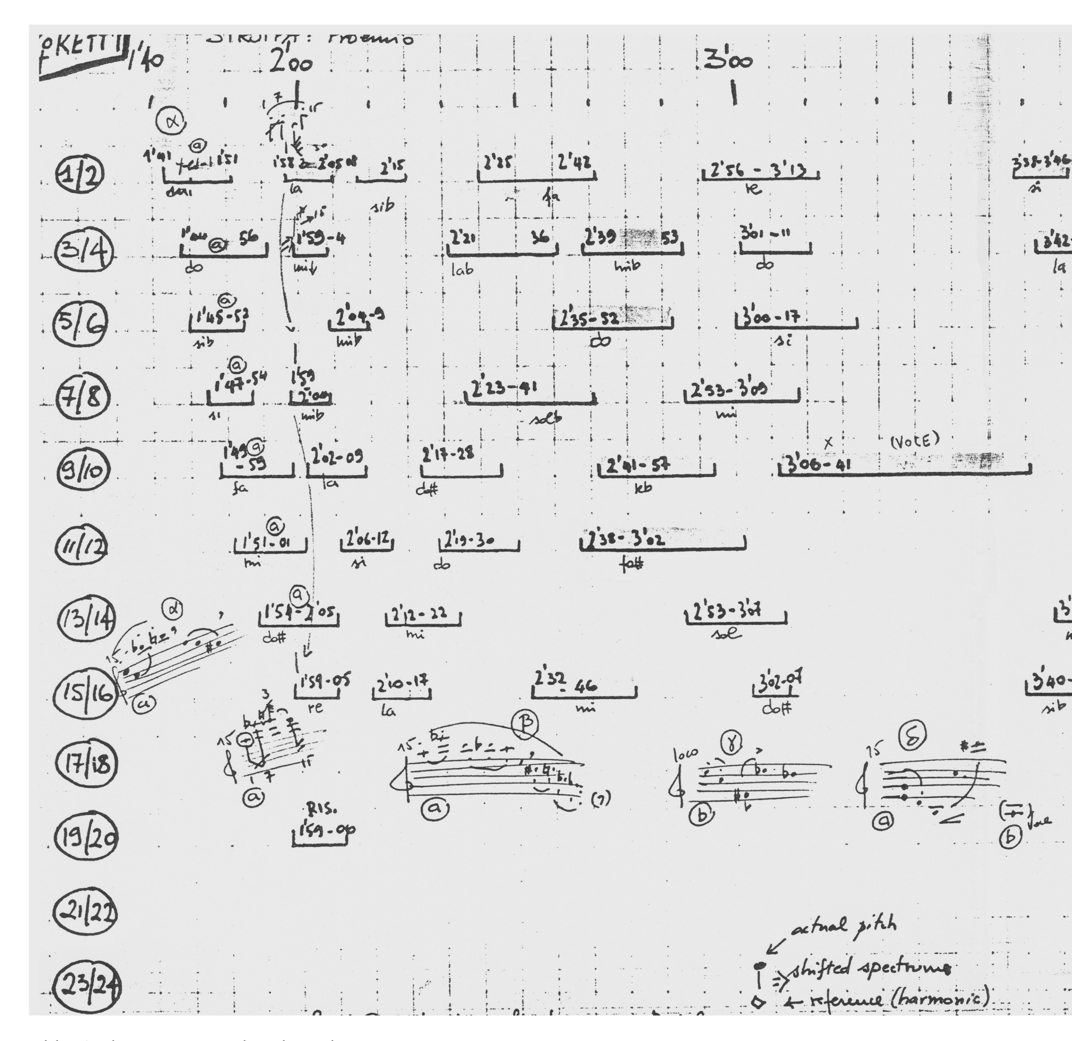
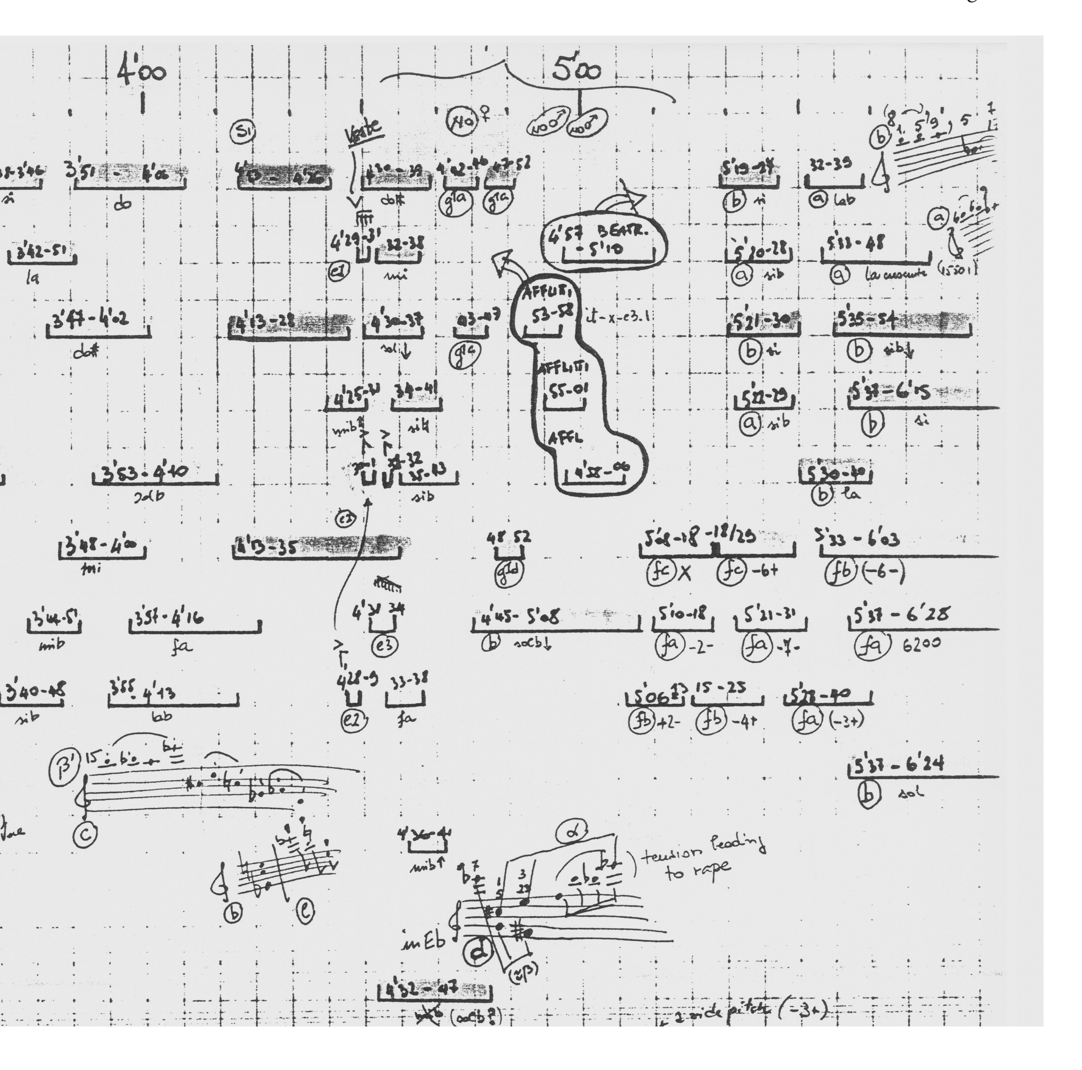


Abb. 6: Skizzierte Grundstruktur der gesamten Goretti-Arie

der kontinuierlichen Variation kleinster Elemente. Auch die Titel des zweiten und dritten Werks verweisen auf Formprozesse.[8] *Traiettoria* heißt Flugbahn: Im ersten Teil, *Traiettoria … deviata*, geht es um die Ablenkung: Ein solistischer Klavierakkord wird zunächst bestätigt, um dann durch die elektronischen Klänge zunehmend abgelenkt zu werden. Ausgehend von einer Resonanz entfaltet sich eine komplexer werdende Dialektik zwischen Klavier und Tonband. *Dialoghi* und *Contrasti* typisieren in ihren Titeln die Dialektik, die sich zwischen Elektronik und Instrument im zweiten und dritten Satz abspielt. Die Titel geben keinen Aufschluss über das Formgerüst, eher benennen

8 Der Titel von Stroppas viertem Werk spielt auch auf einen musikalischen Prozess an: *Études pour Pulsazioni* (1989) für Ensemble untersucht verschiedene Arten musikalischer Pulsationen.



sie ein allgemeines Verhalten, wie Instrument und Tonband interagieren. Die drei Teile von *Traiettoria* haben eine größere zeitliche Ausdehnung, entwickeln sich nicht-linear und sind innerlich stark ausdifferenziert. Die folgende Tabelle 2 (Seite 40) gibt einen Überblick über *Dialoghi*.[9]

Ein polyrhythmisches Ostinato prägt Abschnitt 1. Es besteht aus der Reihung rhythmischer Module, die aus der Augmentation einiger rhythmischer Zellen vom Tonband aus *Traiettoria … deviata* stammen. Das Ostinato wird allmählich komplizierter; Vorschlagsnoten wachsen zu eigenständigen Figu-

9 Die Einteilung und die Bezeichnungen der Formteile (»Section 1«, »Transition 1« etc., mit Ausnahme von »Klavier solo«) gehen auf die Skizzen zum Stück zurück. Die Zeitangaben nach *Traiettoria Spirali* (s. Anm. 4).

Teil I (00:00–05:07)				**Teil II** (05:07–13:13)		
I (00:00–01:40)	**II** (01:40–02:28)	**III** (02:28–03:16)	**IV** (03:16–05:07)	**V** (05:07–07:57)	**VI** (07:57–11:10)	**VII** (11:10–13:13)
Abschnitt 1	Überleitung 1	Abschnitt 2	Überleitung 2	Klavier solo	Abschnitt 3	Abschnitt 4

Tab. 2: Marco Stroppa, *Dialoghi*, Formverlauf

ren. Wenngleich dieser Vorgang sich von den Prozessen in Abschnitt 2 oder 3 abhebt, sind sie alle Teil einer kohärenten Narration des Keimens, Sich-Entwickelns und Wachsens kleinster Elemente. Die oben angeführte »Informazione 4« ist in Abschnitt 1 und 3 eingebettet. Auch wenn »Informazione 4« in den zwei Abschnitten eine identische Entwicklung derselben Klangmorphologie ausbildet, klingt sie im Rahmen zweier unterschiedlicher Umgebungen jeweils anders und verknüpft die Abschnitte zugleich miteinander. Querbezüge verbinden die Module insgesamt in vielfältiger Weise. So ist die übergeordnete harmonische Struktur der drei Module von *Traiettoria* aus zwei Akkorden aufgebaut, zu denen sich andere Akkorde gesellen, die von den zwei Basisstrukturen abgeleitet sind. So entsteht eine komplexe Kombination rekursiver und modifizierter Elemente. Modularität stellt ein fundamentales Formprinzip in Stroppas Musik dar, verstärkt ab *Miniature Estrose.* Viele seiner Werke verarbeiten Teile anderer Werke oder spielen auf diese an, wodurch ein werkübergreifendes Netz entsteht.

Stroppas Skizzen zeigen, dass die Hauptideen von *Traiettoria* schon zu Beginn des Schaffensprozesses entworfen waren, als es noch ein Stück für Klavier solo werden sollte. Eine Beschreibung der zwei am 14. Oktober 1982 geplanten Abschnitte des Solo-Stücks erinnert bereits an die ersten drei Abschnitte aus *Dialoghi* bzw. *Traiettoria … deviata.*[10] Nachdem Stroppa (am 1. November) klar geworden war, dass eine Komposition für Klavier und Tonband entstehen sollte, präzisierte er ihre Grundidee. Am 10. November vermerkte der Komponist, er suche nach »einer Interaktion zwischen Harmonie und Klangfarbe, die mithilfe des Computers zu einer Art des kontinuierlichen Übergangs werden soll«.[11] Zunächst hatte er wenige Tage später (am 29. November) geplant, zwei kurze Stücke von je drei Minuten Umfang zu schreiben, deren Titel, Umrisse und Grundzüge stark mit *Traiettoria … deviata* und *Dialoghi* übereinstimmen, obwohl manche Software zur Erzeugung der Compu-

10 Insbesondere die drei Unterabschnitte von »SEZIONE A« erinnern vage an Abschnitt 1, Überleitung 1 und Abschnitt 2 aus *Dialoghi*; »SEZIONE B« konzentriert sich auf die Ergründung und Ausarbeitung der Klavierklangfarbe, speziell der Obertöne und Resonanzen.

11 Skizzenbuch zu *Traiettoria* vom 10.11.1982, Archiv: Marco Stroppa: »Un'interazione tra armonia e timbro in modo da creare, attraverso il computer, una specie di transizione continua«.

terklänge noch gar nicht programmiert war. Später wurden die zwei Sätze länger und ausgefeilter. Diese Version wurde im August 1983 bzw. im April 1984 uraufgeführt. Die Skizzen belegen überdies, dass die narrativen Ideen des Stückes bereits zu Beginn des kompositorischen Prozesses entworfen worden waren.

Auch der Titel *Spirali* (1988) bezeichnet eine geometrische Verlaufsform, doch unterscheiden sich die Strukturen hinsichtlich harmonischer Faktur, morphologischer Elemente und Grundgerüst von denen in *Traiettoria*. Was die Harmonien von *Spirali* angeht, entwickelt Stroppa zum ersten Mal das System der VPS (Vertical Pitch Structure), das er bis heute verwendet.[12] Die Werkskizzen zeigen (ab dem 15. Juni 1988), wie er die Grundprinzipien von Harmonisierung neu reflektiert. Im November 1988, nachdem er die VPS in eine programmierbare Formalisierung überführt hatte, wendete er sich wieder der Komposition von *Spirali* zu. *Spirali* steht im Plural, denn die Form des Stücks besteht, umrahmt von einer Einleitung (T. 1–7) und einer Coda (T. 357–416), aus drei graduell verengten Spiralen (T. 7–156, 157–275 und 276–356). Jede Spirale setzt die geometrische Metapher auf eigene Weise um. Doch nicht nur die Makroform des Werkes bezieht sich auf die Idee der Spirale. Auch die Spatialisierung der Klänge, etwa zwischen T. 276 und 309, folgt einer Spiralform um das Publikum herum.[13] Die Skizzenblätter verraten bezüglich der Werkgenese, dass die Metapher anfänglich noch keine Rolle gespielt hatte.[14] Zunächst ging es um einen Choral, der versteckt bleiben sollte, gefolgt von einer instabilen Überleitung, bei der das Material zwischen »OIM« und »C(horal)« wechselt, und einem auf OIMs basierenden dritten Teil. So zeigt sich *Spirali* auch als Musik über Musik. Die Choralmelodie entstand aus der Extraktion der Buchstaben zweier Namen. Es besteht aber vor allem eine starke strukturelle Beziehung zum dritten Satz aus Beethovens Streichquartett Op. 132 (*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart*): Die drei Choralabschnitte von Beethovens Quartett sind den drei Spiralen zugewiesen. So gibt es Übereinstimmungen von Beethovens Wechsel zwischen den Halbphrasen und imitativen Texturen im ersten Choralabschnitt mit dem Wechsel der Choralabschnitte und Nicht-Choral-Episoden in Stroppas Quartett sowie mit den Spatialisierungstechniken. Hier zeigt sich eine tiefe Reflexion auf das Verhältnis zwischen musikalischen Strukturen, außermusikalischen Ideen und anderer Musik. Der Hörer kann den Bezug auf Beethovens Streichquartett allerdings kaum wahrnehmen, ehe er um ihn weiß. Diese Art von latenter Anspielung und Hommage ist typisch für diese Phase aus Stroppas Werk. Die Tonhöhen der Hintergrundresonanzen von

12 Vgl. Pascal Decroupet, »Zeit – Harmonik – Klang. Analytische Fragmente zu Marco Stroppas Figurenwelt und Klangtechnik in ›Moai‹ und ›Hiranyaloka‹«, im vorliegenden Band, S. 44–62.

13 Vgl. Albert, *La Musica di Marco Stroppa: percorsi paralleli tra tecnologia e pensiero compositivo* (s. Anm. 2), S. 120 f.

14 Auf den ersten Seiten des ersten Skizzenbuchs zu *Spirali* (vom 17.10.1987) hat die Komposition noch den Titel »STRING QUARTET NO. 1«.

Tangata Manu beispielsweise wurden aus Werken von Luciano Berio (v. a. *O King*) gewonnen, die Referenz bleibt aber ohne Kommentar kaum kenntlich.

In den ersten beiden Kompositionsperioden Stroppas zeigt sich eine dialektische Konzeption der Form, die auf einer Dramaturgie der musikalischen Elemente basiert. Trotz gerichteter Prozesse erzeugen Querverweise und Modularität ein komplexes Netzwerk: Musik wird zur Narration, durchsetzt von Bezügen und Anspielungen, die auf unterschiedlichen Ebenen liegen, von der Struktur bis zum Detail.

Von der virtuellen zur visuellen Dramaturgie

Die dritte Schaffensperiode zeichnet sich durch Komprimiertheit der Werksätze aus. *Come play with me* (2018) etwa besteht aus acht Sätzen: Der kürzeste dauert 78 Sekunden, der längste 5 Minuten und 23 Sekunden. Das in seiner Gesamtlänge vergleichbare Konzert *Upon a Blade of Grass* (1996) dagegen hat noch drei Sätze von je etwa 12 Minuten. Das Material, das den neuen knappen Sätzen zugrunde liegt, ist einfacher strukturiert als in den früheren Werken und wird plastischer verarbeitet. Schon der erste Satz der *Hommage à Gy. K.* ging von zwei einfachen Materialien aus. Ein Arpeggio auf dem Klavier und eine Folge weniger homorhythmischer Akkorde, von der Viola und der Klarinette tremolierend gespielt, werden wiederholt und transformiert. Alle Klangmaterialien beziehen sich für den Hörer leicht erkennbar, vor allem in der Tonhöhenstruktur, auf den ersten Satz aus Kurtágs *Hommage à R. Sch.* (1990) und dessen Rekurs auf Schumanns *Märchenerzählungen I* (1853). Von den plastischen Stücken der dritten Periode besitzt jedes einen distinkten Charakter, wird selbst zu einer Art Charakter. Titel wie *Gun*, *Run*, *Strike* und *Scratch* – Titel der Sätze drei bis sechs aus *Come play with me*, basierend auf Wörtern aus einem Gedicht von William Butler Yeats – verweisen auf den musikalischen Inhalt und Verhaltenstypen bestimmter Texturen. Im Gegensatz zu den komplexen Modulen von *Traiettoria* sind die Sätze von *Come play with me* konziser, ihre Texturen ausgedünnter.

Hinzu kommt in der dritten Schaffensphase, dass Stroppa den Werksätzen auf der Bühne sichtbare Prägungen verleiht. Im siebensätzigen *Ossia* (2005) für Klavier, Violine und Cello verändern die Instrumentalisten ihren Ort, um pro Satz eine besondere räumliche Konfiguration zu bilden. Im ersten Satz spielen nur Geige und Cello. Der Violinist bleibt hinter dem Flügeldeckel versteckt, während das Publikum nur den Cellisten sieht. Dieser spielt flautando Flageoletts, ebenso die Geige. Erst unterstützt die Violine die Cellotöne, weicht dann enharmonisch ab und entfernt sich zunehmend von ihm. Dadurch dass die Violine im Hintergrund bleibt, während sie das Vordergrund-Cello entweder unterstützt oder eigenständig kontrapunktiert, bezieht die Dialektik zwischen den Instrumenten eine körperliche und optische Di-

mension mit ein. Die Klangdramaturgie wird auf einer neuen Präsenzebene vermittelt.

Bei Stroppas jüngsten Werken findet die kompositorische Dramaturgie im ›akustischen Totem‹ eine Verkörperung auf der Bühne. Während Stroppa früher meist einen immersiven Klang um die Hörer herum projizierte, ist aktuell die Rolle des Lautsprechers als unsichtbares Medium weniger wichtig. Der Zuschauer sieht das akustische Totem, es steht vor ihm und steht für etwas, es ist präsenter Körper und trägt einen Charakter. In *Let me sing into your ear* (2010), einem sechssätzigen Konzert für verstärktes Bassetthorn und Orchester, wird der Klang des Soloinstruments von sechs Mikrofonen an verschiedenen Stellen abgenommen, wobei jedes Signal eigens verstärkt und gefiltert wird. Sechs Lautsprecher re-komponieren die klangliche Gestalt des Instruments als vergrößertes »akustisches Hologramm«.[15] Der Solist, auf einem Podium sichtbar hinter dem Orchester, verändert in jedem Satz seinen Abstand zu den Mikrofonen und wird unterschiedlich verstärkt. Diese verstärkungstechnische Individualisierung der einzelnen Sätze findet ihre Entsprechung in einer satztechnischen Individualisierung der Behandlung von Klangmaterialien, Gesten und Texturen.

Zwischen 1991 und 1993 wurde *Proemio* im Espace de Projection des IRCAM aufgeführt. Dafür stellte Stroppa aus dem ursprünglichen Stereoband eine 24-kanalige Fassung her. Für jeden der 13 Teile der Oper definierte er spezifische Raumkonfigurationen, sodass neue virtuelle Umgebungen für den Plot der Oper entstanden. Resultat war ein virtueller Raum, der die Hörerschaft einhüllte. Diametral anders in der Oper *Re Orso* (2012): Dort waren acht Lautsprecher ausschließlich auf der Bühne verteilt, hinzu trat das aus acht Lautsprechern bestehende akustische Totem, das bis zu seinem Aufsteigen im zweiten Akt unter der Bühne versteckt blieb und dann eine zentrale dramatische Rolle spielte – parallel zum auf der Bühne spielenden Disklavier im ersten Akt.[16] Angesichts dieser Entwicklung von spatialer Immersion zu verkörperter Dramaturgie lässt sich mit Nicholas Cooks medientheoretischem Ansatz[17] eine Verlagerung von akustischer Musik und auditivem Hörmodus hin zu einer Konvergenz von auditorischen und visuellen Medien beobachten.

Übersetzung: Oliver Wiener

15 Kommentar von Marco Stroppa zur Uraufführung bei den Donaueschinger Musiktagen 2010, vgl. Marco Stroppa, »Let me sing into your ear«, in: *SWR Donaueschinger Musiktage*, Website, übers. von Birgit Gotzes, Donaueschingen 2010, online unter: https://www.swr.de/swrclassic/donaueschinger-musiktage/Werke-des-Jahres-2010-Let-me-sing-into-your-ear,article-swr-1818.html [letzter Zugriff: 15.4.2019].

16 Vgl. Marco Stroppa und Jean Bresson, »Electronic dramaturgy and computer-aided composition in *Re Orso*«, in: *The OM Composer's Book.3*, hrsg. von Jean Bresson, Carlos Agon und Gérard Assayag, Paris 2016 (= *Musique/Sciences*), S. 301–320.

17 Vgl. Nicholas Cook, »Seeing Sounds, Hearing Images: Listening Outside the Modernist Box«, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, hrsg. von Gianmario Borio, Farnham 2015, S. 185–202.

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Claude Debussy
(1/2) 2. Aufl., 144 Seiten
ISBN 978-3-921402-56-6

Mozart
Ist die Zauberflöte ein Machwerk?
(3) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik I
(4) 2. Aufl., 76 Seiten
ISBN 978-3-88377-069-7

Richard Wagner
Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?
(5) 3. Aufl., 112 Seiten
ISBN 978-3-921402-67-2

Edgard Varèse
Rückblick auf die Zukunft
(6) 2. Aufl., 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-150-2

Leoš Janáček
(7) 2. Aufl., 156 Seiten
ISBN 978-3-86916-387-1

Beethoven
Das Problem der Interpretation
(8) – vergriffen –

Alban Berg
Kammermusik II
(9) 2. Aufl., 104 Seiten
ISBN 978-3-88377-015-4

Giuseppe Verdi
(10) 2. Aufl., 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-661-3

Erik Satie
(11) 3. Aufl., 119 Seiten
ISBN 978-3-86916-388-8

Franz Liszt
(12) 127 Seiten
ISBN 978-3-88377-047-5

Jacques Offenbach
(13) 115 Seiten
ISBN 978-3-88377-048-2

Felix Mendelssohn Bartholdy
(14/15) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-055-0

Dieter Schnebel
(16) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-056-7

J.S. Bach
Das spekulative Spätwerk
(17/18) 2. Aufl., 132 Seiten
ISBN 978-3-88377-057-4

Karlheinz Stockhausen
… wie die Zeit verging …
(19) 96 Seiten
ISBN 978-3-88377-084-0

Luigi Nono
(20) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-072-7

Modest Musorgskij
Aspekte des Opernwerks
(21) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-093-2

Béla Bartók
(22) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-088-8

Anton Bruckner
(23/24) 163 Seiten
ISBN 978-3-88377-100-7

Richard Wagner
Parsifal
(25) – vergriffen –

Josquin des Prés
(26/27) 143 Seiten
ISBN 978-3-88377-130-4

Olivier Messiaen
(28) – vergriffen –

Rudolf Kolisch
Zur Theorie der Aufführung
(29/30) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-133-5

Giacinto Scelsi
(31) 2. Aufl., 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-389-5

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten
(32/33) 190 Seiten
ISBN 978-3-88377-149-6

Igor Strawinsky
(34/35) 136 Seiten
ISBN 978-3-88377-137-3

Schönbergs Verein für musikalische Privat-aufführungen
(36) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-170-0

Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II
(37/38) 182 Seiten
ISBN 978-3-88377-171-7

Ernst Křenek
(39/40) 176 Seiten
ISBN 978-3-88377-185-4

Joseph Haydn
(41) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-186-1

J.S. Bach
»Goldberg-Variationen«
(42) 106 Seiten
ISBN 978-3-88377-197-7

Franco Evangelisti
(43/44) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-212-7

Fryderyk Chopin
(45) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-198-4

Vincenzo Bellini
(46) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-213-4

Domenico Scarlatti
(47) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-229-5

Morton Feldman
(48/49) – vergriffen –

Johann Sebastian Bach
Die Passionen
(50/51) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-238-7

Carl Maria von Weber
(52) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-240-0

György Ligeti
(53) – vergriffen –

Iannis Xenakis
(54/55) – vergriffen –

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Ludwig van Beethoven
Analecta Varia
(56) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-268-4

Richard Wagner
Tristan und Isolde
(57/58) 153 Seiten
ISBN 978-3-88377-269-1

Richard Wagner
Zwischen Beethoven und Schönberg
(59) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-280-6

Guillaume Dufay
(60) 118 Seiten
ISBN 978-3-88377-281-3

Helmut Lachenmann
(61/62) – vergriffen –

Theodor W. Adorno
Der Komponist
(63/64) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-310-0

Aimez-vous Brahms »the progressive«?
(65) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-311-7

Gottfried Michael Koenig
(66) 108 Seiten
ISBN 978-3-88377-352-0

Beethoven
Formale Strategien der späten Quartette
(67/68) 179 Seiten
ISBN 978-3-88377-361-2

Henri Pousseur
(69) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-376-6

Johannes Brahms
Die Zweite Symphonie
(70) 123 Seiten
ISBN 978-3-88377-377-3

Witold Lutosławski
(71/72/73) 223 Seiten
ISBN 978-3-88377-384-1

Musik und Traum
(74) 121 Seiten
ISBN 978-3-88377-396-4

Hugo Wolf
(75) 139 Seiten
ISBN 978-3-88377-411-4

Rudolf Kolisch
Tempo und Charakter in Beethovens Musik
(76/77) – vergriffen –

José Luis de Delás
(78) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-431-2

Bach gegen seine Interpreten verteidigt
(79/80) – vergriffen –

Autoren-Musik
Sprache im Grenzbereich der Künste
(81) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-448-0

Jean Barraqué
(82) 113 Seiten
ISBN 978-3-88377-449-7

Claudio Monteverdi
Vom Madrigal zur Monodie
(83/84) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-450-3

Erich Itor Kahn
(85) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-481-7

Palestrina
Zwischen Démontage und Rettung
(86) 83 Seiten
ISBN 978-3-88377-482-4

Johann Sebastian Bach
Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk
(87) 112 Seiten
ISBN 978-3-88377-494-7

Claudio Monteverdi
Um die Geburt der Oper
(88) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-495-4

Pierre Boulez
(89/90) 170 Seiten
ISBN 978-3-88377-506-7

Gustav Mahler
Der unbekannte Bekannte
(91) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-521-0

Alexander Zemlinsky
Der König Kandaules
(92/93/94) 259 Seiten
ISBN 978-3-88377-546-3

Schumann und Eichendorff
(95) 89 Seiten
ISBN 978-3-88377-522-7

Pierre Boulez II
(96) 97 Seiten
ISBN 978-3-88377-558-6

Franz Schubert
»Todesmusik«
(97/98) 194 Seiten
ISBN 978-3-88377-572-2

W. A. Mozart
Innovation und Praxis
Zum Quintett KV 452
(99) 126 Seiten
ISBN 978-3-88377-578-4

Was heißt Fortschritt?
(100) 157 Seiten
ISBN 978-3-88377-579-1

Kurt Weill
Die frühen Jahre 1916–1928
(101/102) 171 Seiten
ISBN 978-3-88377-590-6

Hans Rott
Der Begründer der neuen Symphonie
(103/104) 173 Seiten
ISBN 978-3-88377-608-8

Giovanni Gabrieli
Quantus vir
(105) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-618-7

Gustav Mahler
Durchgesetzt?
(106) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-619-4

Perotinus Magnus
(107) 109 Seiten
ISBN 978-3-88377-629-3

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Hector Berlioz
Autopsie des Künstlers
(108) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-630-9

Isang Yun
Die fünf Symphonien
(109/110) 174 Seiten
ISBN 978-3-88377-644-6

Hans G Helms
Musik zwischen Geschäft und Unwahrheit
(111) 150 Seiten
ISBN 978-3-88377-659-0

Schönberg und der Sprechgesang
(112/113) 186 Seiten
ISBN 978-3-88377-660-6

Franz Schubert
Das Zeitmaß in seinem Klavierwerk
(114) 140 Seiten
ISBN 978-3-88377-673-6

Max Reger
Zum Orgelwerk
(115) 82 Seiten
ISBN 978-3-88377-700-9

Haydns Streichquartette
Eine moderne Gattung
(116) 85 Seiten
ISBN 978-3-88377-701-6

Arnold Schönbergs »Berliner Schule«
(117/118) 178 Seiten
ISBN 978-3-88377-715-3

J.S. Bach
Was heißt »Klang=Rede«?
(119) 138 Seiten
ISBN 978-3-88377-731-3

Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption
(120/121/122) 245 Seiten
ISBN 978-3-88377-738-2

Charles Ives
(123) 130 Seiten
ISBN 978-3-88377-760-3

Mauricio Kagel
(124) 111 Seiten
ISBN 978-3-88377-761-0

Der späte Hindemith
(125/126) 187 Seiten
ISBN 978-3-88377-781-8

Edvard Grieg
(127) 147 Seiten
ISBN 978-3-88377-783-2

Luciano Berio
(128) 116 Seiten
ISBN 978-3-88377-784-9

Richard Strauss
Der griechische Germane
(129/130) 146 Seiten
ISBN 978-3-88377-809-9

Händel unter Deutschen
(131) 114 Seiten
ISBN 978-3-88377-829-7

Hans Werner Henze
Musik und Sprache
(132) 128 Seiten
ISBN 978-3-88377-830-3

Im weißen Rössl
Zwischen Kunst und Kommerz
(133/134) 192 Seiten
ISBN 978-3-88377-841-9

Arthur Honegger
(135) 122 Seiten
ISBN 978-3-88377-855-6

Gustav Mahler: Lieder
(136) 120 Seiten
ISBN 978-3-88377-856-3

Klaus Huber
(137/138) 181 Seiten
ISBN 978-3-88377-888-4

Aribert Reimann
(139) 125 Seiten
ISBN 978-3-88377-917-1

Brian Ferneyhough
(140) 110 Seiten
ISBN 978-3-88377-918-8

Frederick Delius
(141/142) 207 Seiten
ISBN 978-3-88377-952-2

Galina Ustwolskaja
(143) 98 Seiten
ISBN 978-3-88377-999-7

Wilhelm Killmayer
(144/145) 167 Seiten
ISBN 978-3-86916-000-9

Helmut Lachenmann
(146) 124 Seiten
ISBN 978-3-86916-016-0

Karl Amadeus Hartmann
Simplicius Simplicissimus
(147) 138 Seiten
ISBN 978-3-86916-055-9

Heinrich Isaac
(148/149) 178 Seiten
ISBN 978-3-86916-056-6

Stefan Wolpe I
(150) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-087-0

Arthur Sullivan
(151) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-103-7

Stefan Wolpe II
(152/153) 194 Seiten
ISBN 978-3-86916-104-4

Maurice Ravel
(154) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-156-3

Mathias Spahlinger
(155) 142 Seiten
ISBN 978-3-86916-174-7

Paul Dukas
(156/157) 189 Seiten
ISBN 978-3-86916-175-4

Luigi Dallapiccola
(158) 123 Seiten
ISBN 978-3-86916-216-4

Edward Elgar
(159) 130 Seiten
ISBN 978-3-86916-236-2

Adriana Hölszky
(160/161) 188 Seiten
ISBN 978-3-86916-237-9

Allan Pettersson
(162) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-275-1

Albéric Magnard
(163) 129 Seiten
ISBN 978-3-86916-331-4

Bisher sind in der Reihe Musik-Konzepte erschienen

Luca Lombardi
(164/165) 193 Seiten
ISBN 978-3-86916-332-1

Jörg Widmann
(166) 99 Seiten
ISBN 978-3-86916-355-0

Mark Andre
(167) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-393-2

Nicolaus A. Huber
(168/169) 187 Seiten
ISBN 978-3-86916-394-9

Benjamin Britten
(170) 143 Seiten
ISBN 978-3-86916-422-9

Ludwig van Beethoven »Diabelli-Variationen«
(171) 113 Seiten
ISBN 978-3-86916-488-5

Beat Furrer
(172/173) 158 Seiten
ISBN 978-3-86916-489-2

Antonín Dvořák
(174) 134 Seiten
ISBN 978-3-86916-503-5

Enno Poppe
(175) 141 Seiten
ISBN 978-3-86916-561-5

Gérard Grisey
(176/177) 162 Seiten
ISBN 978-3-86916-562-2

Charles Valentin Alkan
(178) 135 Seiten
ISBN 978-3-86916-600-1

Heiner Goebbels
(179) 108 Seiten
ISBN 978-3-86916-649-0

Alvin Lucier
(180/181) 202 Seiten
ISBN 978-3-86916-650-6

Rolf Riehm
(182) 118 Seiten
ISBN 978-3-86916-708-4

Klaus Ospald
(183) 101 Seiten
ISBN 978-3-86916-743-5

Jürg Baur
(184/185) 153 Seiten
ISBN 978-3-86916-747-3

Marco Stroppa
(186) 114 Seiten
ISBN 978-3-86916-819-7

Sonderbände

Alban Berg, Wozzeck
306 Seiten
ISBN 978-3-88377-214-1

Walter Braunfels
203 Seiten
ISBN 978-3-86916-356-7

John Cage I
2. Aufl., 162 Seiten
ISBN 978-3-88377-296-7

John Cage II
2. Aufl., 361 Seiten
ISBN 978-3-88377-315-5

Darmstadt-Dokumente I
363 Seiten
ISBN 978-3-88377-487-9

Hanns Eisler Angewandte Musik
223 Seiten
ISBN 978-3-86916-217-1

Geschichte der Musik als Gegenwart. Hans Heinrich Eggebrecht und Mathias Spahlinger im Gespräch
141 Seiten
ISBN 978-3-88377-655-2

Klangkunst
199 Seiten
ISBN 978-3-88377-953-9

Gustav Mahler
362 Seiten
ISBN 978-3-88377-241-7

Bohuslav Martinů
160 Seiten
ISBN 978-3-86916-017-7

Mozart Die Da Ponte-Opern
360 Seiten
ISBN 978-3-88377-397-1

Isabel Mundry
197 Seiten
ISBN 978-3-86916-157-0

Die Musik – eine Kunst des Imaginären?
230 Seiten
ISBN 978-3-86916-504-2

Musik der anderen Tradition Mikrotonale Tonwelten
297 Seiten
ISBN 978-3-88377-702-3

Musikphilosophie
213 Seiten
ISBN 978-3-88377-889-1

Philosophie des Kontrapunkts
256 Seiten
ISBN 978-3-86916-088-7

Wolfgang Rihm
163 Seiten
ISBN 978-3-88377-782-5

Arnold Schönberg
– vergriffen –

Franz Schubert
305 Seiten
ISBN 978-3-88377-019-2

Robert Schumann I
346 Seiten
ISBN 978-3-88377-070-3

Robert Schumann II
390 Seiten
ISBN 978-3-88377-102-1

Der späte Schumann
223 Seiten
ISBN 978-3-88377-842-6

Telemann und die urbanen Milieus der Aufklärung
233 Seiten
ISBN 978-3-86916-601-8

Manos Tsangaris
201 Seiten
ISBN 978-3-86916-423-6

Ralph Vaughan Williams
218 Seiten
ISBN 978-3-86916-712-1

Anton Webern I
315 Seiten
ISBN 978-3-88377-151-9

Anton Webern II
427 Seiten
ISBN 978-3-88377-187-8

Hans Zender
168 Seiten
ISBN 978-3-86916-276-8

Bernd Alois Zimmermann
183 Seiten
ISBN 978-3-88377-808-2